

Article

« Roman, digressions et traduction. *Middlemarch* en français »

Savoyane Henri-Lepage

TTR : traduction, terminologie, rédaction, vol. 19, n° 1, 2006, p. 53-72.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/016659ar>

DOI: 10.7202/016659ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Roman, digressions et traduction.

***Middlemarch* en français**

Savoyane Henri-Lepage

Introduction

Le traducteur, cette figure de l'entre-deux¹, effectue beaucoup plus qu'un simple transfert linguistique lorsqu'il rend un texte de départ dans une langue d'arrivée. Dans le cas des textes littéraires, il exerce une influence sur la réception de cette œuvre dans le pays d'accueil. Cette étape dans le transfert des œuvres est donc cruciale et, que le traducteur opte pour une approche littérale ou libre envers le texte de départ, il contribue à déterminer en quelque sorte l'accueil que le public cible fera à cette œuvre. Nous nous pencherons dans cet article sur la première traduction française de *Middlemarch*, de la romancière victorienne George Eliot, en vue d'analyser les modifications apportées par le traducteur au texte de départ. Nous étudierons les raisons de ces modifications ainsi que leurs conséquences.

Réceptions anglaise et française de l'œuvre de George Eliot

George Eliot (1819-1880) – Mary Ann Evans de son vrai nom – est une auteure de la période victorienne, dans la lignée des grandes romancières anglaises telles que Jane Austen, les sœurs Brontë et Elizabeth Gaskell. Elle produit son œuvre romanesque vers la fin de l'ère victorienne, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, et connaît un grand succès critique et populaire. Ses romans font maintenant partie du canon littéraire anglais. Bien qu'elle ait été quelque peu boudée par la critique anglaise après sa mort jusqu'à la fin de la Seconde Guerre

¹ L'espace de l'entre-deux (« in-between space » or « interstitial space ») est un concept emprunté à Homi K. Bhabha dans *The Location of Culture*.

mondiale – on la considère alors trop sérieuse, voire ennuyeuse – elle est réhabilitée par la suite et sa place au sein de la littérature anglaise est maintenant incontestée².

En revanche, les romans de George Eliot n'ont jamais connu un grand succès en France. Ils ont tous été traduits en français, et souvent retraduits, mais la renommée de la romancière est toujours demeurée très limitée. Au moment de la publication des premières traductions françaises des romans de George Eliot, vers 1860, le contexte n'était pas très favorable à leur réception. John Philip Couch, dans son ouvrage *George Eliot in France*, tente d'expliquer la mauvaise réception de la romancière en France :

One explanation might lie in the fact that she was introduced at an awkward moment (when Second-Empire tastes were most Philistine) and that she won popularity too late (when other writers of her generation were considered slightly old-fashioned). Another explanation might be that her point of view is too basically Protestant to appeal to the average French, Roman Catholic reader. (1967, p. vi)

Les critiques du Second Empire ne semblent pas apprécier l'intellectualisme de George Eliot et les lecteurs français sont rebutés par son Protestantisme³. De plus, George Eliot est en quelque sorte la dernière victorienne et ses prédécesseurs, Scott et Dickens en tête, occupent déjà la petite place faite au roman anglais en France à cette époque.

Par ailleurs, le contexte de la seconde moitié du XIX^e siècle n'est pas très favorable à la réception des auteurs anglais en France. Les littératures anglaise et française sont alors deux littératures fortes en compétition et le roman atteint son âge d'or des deux côtés de la Manche. De plus, l'anglophobie en France, présente depuis le Moyen-

² Françoise Bolton commente ce passage au purgatoire de la romancière dans « George Eliot hier et aujourd'hui », 1980, p. 264.

³ Il est vrai que George Eliot a été élevée dans la foi Évangéliste, mais lorsqu'elle devient romancière, elle a perdu la foi depuis longtemps, en raison de l'élargissement de son horizon intellectuel. Elle traite de la religion dans ses romans et ses personnages sont parfois religieux (par exemple, son premier ouvrage, un recueil de nouvelles, s'intitule *Scenes of Clerical Life*, titre qui avait de quoi rebuter le lecteur athée), mais elle pose un regard critique sur la religion et aborde plutôt la vie dans un monde sans transcendance.

Âge et alimentée par plusieurs guerres et conflits politiques au fil des siècles, est encore palpable dans la seconde moitié du XIX^e siècle, surtout dans les sphères populaires. Jean Guiffan, dans son ouvrage *Histoire de l'anglophobie en France*, écrit : « Dans la France du XIX^e siècle, l'anglomanie de l'élite culturelle et le réalisme des milieux politiques vont souvent être en décalage avec une grande partie de la population, plus fidèle aux rancunes du passé. » (2004, p. 111) Encore selon Guiffan, la dernière grande vague d'anglophobie a lieu en France entre 1882 et 1903 : « [L]a France va connaître dans les années 1880 et 1890 une forte poussée d'anglophobie liée au vieux contentieux franco-anglais : la question coloniale ». (p. 127) À cette époque se multiplient les publications anglophobes où l'on peut lire des attaques virulentes contre la « Perfide Albion » et contre la « race » anglaise, ce qui nuit certainement aux échanges culturels et littéraires.

Dans un autre ordre d'idées, il faut dire que la fin du XIX^e siècle est une période de grande production romanesque en France. Marc Angenot, dans son ouvrage *1889 : Un état du discours social*, note que 760 romans sont publiés en 1889 en France, incluant la littérature pour enfants, les romans cléricaux et les romans-feuilletons. Si l'on restreint le champ aux romans appartenant à l'institution littéraire, il paraît en France environ 350 titres par année à cette époque (1989, p. 827). Ce nombre est encore élevé et donne lieu à ce qu'Angenot nomme des stratégies de marketing romanesques : spécialisation, scandales, etc. (p. 829).

De plus, vers les années 1880, le roman russe fait son entrée en France. Eugène Vogüé publie en 1886 *Le roman russe* qui fera connaître, entre autres, Dostoïevski et Tolstoï aux Français. La place faite au roman étranger dans l'Hexagone à la fin du XIX^e siècle étant relativement restreinte, l'introduction de romans d'un autre pays plaisant au lectorat français fait perdre du terrain au roman anglais. Comment une auteure victorienne à l'image plutôt austère, dont les romans se déroulent dans la province anglaise, n'ayant jamais attiré les Français en premier lieu et déjà considérée comme démodée à cette époque, peut-elle rivaliser avec la surabondance de romans de toutes sortes, tous plus décadents les uns que les autres, dans cette fin de siècle d'effervescence romanesque?

Mais si le problème de réception de George Eliot en France n'était qu'une question de contexte historique, tout porte à croire qu'elle aurait été réhabilitée par la suite, ce qui n'est pas encore

réellement le cas, malgré la parution de deux de ses grands romans chez Gallimard (collection Folio) dans de nouvelles traductions en 2003 et 2005 : *The Mill on the Floss* et *Middlemarch* respectivement. Il semble que certains éléments traversent mal les frontières linguistiques et culturelles lors de la translation des romans éliotiens en France. George Eliot, qui connaissait bien la langue et la culture françaises, remarquait elle-même non sans humour : « Altogether I should think my mind in one of those most remote from the French standard » (Haight, 1965, p. 362). En effet, son intellectualisme semble déranger, son manque d'unité est perçu comme une faiblesse, son humour enfin ne se traduit pas facilement en français.

Dans les années 1880, le critique Ferdinand Brunetière tente de faire *découvrir* George Eliot aux lecteurs français, alors que ses romans sont traduits et retraduits depuis 20 ans déjà. Mais Brunetière semble plutôt utiliser George Eliot pour contrer la montée du courant naturaliste en France. Il qualifie le naturalisme français à la Zola de grossier et l'oppose au naturalisme « des sentiments » à l'anglaise, dont Dickens et Eliot sont les représentants selon lui. Dans son ouvrage *Le roman naturaliste*, publié en 1892, Brunetière remarque d'ailleurs le grand décalage entre les appréciations de George Eliot des deux côtés de la Manche :

Parmi les grands romanciers dont l'Angleterre contemporaine est aussi fière que nous pouvons être en France de Balzac ou de George Sand, et qui déjà balancent dans l'histoire la réputation de l'auteur de *Clarisse Harlowe* lui-même ou de l'auteur de *Tom Jones*, il en est un à qui cette singulière fortune est échue, qu'ayant été loué, qu'étant loué tous les jours encore, dans sa propre patrie, par-dessus les Bulwer, les Dickens, les Thackeray, c'est à peine cependant si ses œuvres ont franchi le détroit, et que, tandis que ses admirateurs ne craignent pas de prononcer à côté de son nom le grand nom de Shakespeare, ce qui est d'ailleurs beaucoup dire, vous ne trouveriez peut-être pas, sur cent liseurs de romans, un liseur français qui connaisse George Eliot. (1892, p. 205)

Pour remédier à cette situation, Brunetière inclut les romans de George Eliot dans son étude sur le roman naturaliste. Quoique plus ou moins « introduite » en France par Brunetière, George Eliot ne sera jamais réellement intégrée à la littérature française.

Plusieurs critiques français condamnent l'intellectualisme de la romancière, qui atteint son apogée dans *Middlemarch : A Study of*

Provincial Life, son avant-dernier roman publié en huit feuillets entre 1871 et 1872 et considéré comme son chef-d'œuvre en Angleterre. En 1921, Abel Chevalley écrit :

Installée à son pupitre, [George Eliot] croit pouvoir enseigner par ses romans la morale et la philosophie. [...] Mais elle crée des types plutôt que des individus, procède explicitement par les inductions et déductions [...] au lieu de simplement raconter, partage le monde en espèces, en catégories. [...] *Middlemarch* [...] marque un retour à la vie de province, où trois histoires d'amour se mêlent interminablement à trois courants de pensée religieuse et philosophique. (1921, p. 48)

Middlemarch déplaît particulièrement aux critiques français. Madeleine Cazamian, dans *Le roman et les idées en Angleterre*, dit de *Middlemarch* : « Long, diffus, souvent laborieux et tendu à l'extrême, ce roman n'est point son plus parfait » (1923, p. 153). Les préoccupations intellectuelles et philosophiques de *Middlemarch*, que l'on retrouve le plus souvent dans le cadre de digressions, n'auraient donc pas leur place dans le roman. L'abondance de ces « digressions narratives » ou « interventions d'auteur » est déplorée par bon nombre de critiques. La critique française est d'ailleurs presque unanime dans son appréciation de *Middlemarch* : ce roman volumineux aux préoccupations philosophiques, qui compte une centaine de personnages et cinq trames narratives, est encore moins bon que les premiers ouvrages d'Eliot. Même Brunetière, défenseur de la romancière, trouve *Middlemarch* « fatigant ». Cette appréciation est à l'opposé de celle de la critique et du lectorat anglais, qui voient dans ce roman l'accomplissement du talent de la romancière et le couronnement de son œuvre.

Le seul roman de George Eliot publié chez Gallimard avant 2003 est *Silas Marner*, son plus court, dans une traduction de Pierre Leyris. La seconde édition de cette traduction comprend une préface de Jean-Louis Curtis, où les objections principales de la critique française envers la romancière sont réitérées :

Chez George Eliot, [l'art du roman] se double d'une tendance moralisatrice qui en compromet quelquefois le charme. Elle était, répétons-le, bien que le terme n'eût pas cours à son époque, une « intellectuelle » [...]. Le danger de l'intellectualisme et de l'engagement politique, pour un romancier, c'est le moralisme, c'est-à-dire le prêchi-prêcha. Il faut être « moraliste » au sens de : observateur et critique des mœurs, pas au sens de : dispensateur de

leçons morales. Quand on veut à tout prix apporter les lumières de la raison et du progrès, quand on veut édifier ou convaincre, on lâche la proie de la fiction pour l'ombre de la prédication. Le roman s'évanouit aussitôt sous nos yeux. Un romancier ne doit pas chercher à enseigner, il doit se borner à montrer. Il ne doit pas être édifiant, il doit se contenter (c'est beaucoup plus difficile) de séduire. (1980, p. 15)

Cette préface a de quoi décourager le lecteur français avant même qu'il n'entreprenne la lecture du roman. Écrite en 1980, elle est anachronique par rapport à notre objet d'étude, mais elle condense bien environ un siècle de critique française et formule les objections envers les romans de George Eliot de la façon la plus explicite, en évoquant les « possibilités » et « restrictions » du genre romanesque. À en croire la préface de Curtis, les digressions, lieu de rencontre par excellence de l'intellectualisme, du philosophique et du discursif, n'ont pas leur place au sein du roman.

En Angleterre, bien qu'il y ait une plus longue tradition de digressions et d'intrusions auctoriales (« authorial intrusions ») dans le roman, plusieurs critiques condamnent tout de même les digressions éliotiennes. Henry James, grand critique de l'œuvre d'Eliot, prône l'autonomie du récit fictif et n'apprécie pas les digressions de la romancière qui, dit-il, brisent l'illusion romanesque.⁴ On fait d'ailleurs souvent ce reproche à George Eliot : ses commentaires narratifs menacent la cohésion de l'univers fictif qu'elle crée. Mais James admire tout de même l'esprit de l'auteure, qui trouve une véritable tribune dans ces passages qu'il qualifie de « philosophiques » :

The constant presence of thought, of generalizing instinct, of *brain*, in a word, behind her observation, gives the latter its great value and her whole manner is of high superiority. It denotes a mind in which imagination is illuminated by faculties rarely found in fellowship with it. In this respect, [...] George Eliot seems to us among English romancers to stand alone. Fielding was didactic – the author of *Middlemarch* is really philosophic. (1965, pp. 86-87)

⁴ Les préfaces de James forment une sorte de *Poétique* du roman et ont été vues comme telles par ses « disciples », qui ont transformé ses observations en principes normatifs. Il a été en quelque sorte le premier théoricien du roman moderne anglais et celui qui lui a donné son parti pris, c'est-à-dire celui de l'autonomie du récit fictif. À ce sujet, voir W.J. Harvey, 1961, pp. 14-15.

Ainsi, James ne rejette pas en bloc cet aspect des romans de George Eliot. Il en saisit la richesse, mais il croit que la romancière a parfois voulu en dire trop et le dire trop bien, perdant ainsi toute simplicité et rendant lourdes, voire hermétiques, certaines de ces digressions dites philosophiques (p. 87).

Dans les années 1870-1880 en Angleterre, on n'hésite pas à coiffer George Eliot du titre de plus grande romancière anglaise en vie. Lorsque Thomas Hardy publie anonymement en feuilleton son roman *Far from the Madding Crowd* en 1874, on l'attribue à George Eliot. R. H. Hutton écrit alors dans *The Spectator* : « If 'Far from the Madding Crowd' is not written by George Eliot, then there is a new light among novelists. In every page of these introductory chapters there are a dozen sentences which have the ring of the wit and wisdom of the only truly great English novelist now living. »⁵ Anthony Trollope, ami et contemporain d'Eliot, écrit en 1883 qu'elle est la plus grande romancière de son temps. Il admet par contre que son style s'est alourdi dans ses derniers romans (*Felix Holt*, *Middlemarch*, *Daniel Deronda*) qui peuvent se révéler difficiles à lire pour certains. Il croit que la faculté de créer des personnages vivants des premiers romans de George Eliot a été remplacée par une capacité d'analyse si forte qu'elle prend parfois le dessus sur l'existence « physique » des êtres de papier :

Her personifications of characters have been singularly terse and graphic [in her early novels]... I cannot say quite so much for any of those in her later works, because in them the philosopher so greatly overtops the portrait-painter, that, in the dissection of the mind, the outward signs seem to have been forgotten. In her, as yet, there is no symptom whatever of that weariness of mind which, when felt by the reader, induces him to declare that the author has written himself out. It is not from decadence that we do not have another Mrs. Poyser, but because the author soars to things which seem to her to be higher than Mrs. Poyser. (1883, p. 150)

Trollope remarque que la philosophe prend parfois le dessus sur le peintre (« portrait-painter »). Ainsi, la plupart des critiques anglais sont conscients d'une lourdeur dans le style de George Eliot, mais ils voient ce « défaut » comme un indice de l'esprit remarquable de la romancière plutôt que comme une faiblesse technique. À l'instar de James, ils ne

⁵ Cette critique est reproduite dans l'édition Norton de *Far from the Madding Crowd* : voir Hardy, 1986, p. 65.

perçoivent pas la romancière comme une simple moralisatrice, mais bien comme une philosophe. Les digressions ont tout de même été condamnées par plusieurs critiques anglais et W.J. Harvey défend cette pratique contre les attaques de certains critiques. Il souligne la fonction de ces passages narratifs qui, selon lui, servent de pont entre l'univers fictif et la réalité :

We have crossed, probably without realizing it, the vague boundary between the real macrocosm and the fictional microcosm. The omniscient author is the bridge or link between the two worlds [...]. What starts out by seeming a clumsy intrusion of the omniscient author may now be seen to have a necessary function in establishing the kind of "reality" of the story being told. (1958, p. 90)

En somme, l'appréciation anglaise de cette caractéristique narrative est ambivalente; on trouve des partisans et des détracteurs, mais on ne la rejette pas sans appel.

En France par contre, il semble que l'étiquette de moralisatrice qu'on a accolée à la romancière dès la publication de ses premières traductions françaises ne soit pas nuancée par autant d'éloges. Couch évoque d'ailleurs la longévité de cette perception négative :

What probably more than anything else hurt George Eliot's reputation was the "morally safe" label which the mediocre Second-Empire critics succeeded very early in attaching to her. Traces of the effects of this unfortunate label (which by itself is enough to frighten off all but the most pious sort of reader) are still sometimes discernible when George Eliot's name is mentioned today. (1967, p. vi)

Cette étiquette rebutante serait encore présente dans certaines critiques françaises de la seconde moitié du XX^e siècle, comme l'atteste la préface de Curtis citée plus haut. Il semblerait toutefois que cette étiquette se fonde sur un contresens de lecture de la part des critiques français qui ne saisissent pas toujours l'ironie du narrateur. Les interventions digressives ont été immédiatement cataloguées comme didactiques par les critiques français, alors qu'elles ne doivent pas toujours être lues au premier degré. Elles sont vues comme une faiblesse de la part de l'auteure qui doit expliciter son propos au lieu de le rendre évident par des moyens fictifs. George Eliot n'annonce pas une *vérité* dans ses digressions, elle joue plutôt avec les conventions

narratives en prenant la parole au sein du roman et en instaurant une distance qu'on pourrait qualifier d'ironique par rapport aux personnages qu'elle crée, s'inscrivant ainsi dans la tradition des grands romanciers du XVIII^e siècle (Swift, Sterne, Fielding, Diderot). Les digressions du narrateur omniscient dans les romans de George Eliot sont souvent formulées au « je » ou au « nous » et s'adressent directement au lecteur sous forme d'aparté. Le narrateur formule ces commentaires dans une langue très soutenue, qui tranche avec le reste du roman, et jongle avec les idées afin de mieux comprendre la nature humaine, certes, mais aussi de réfléchir sur l'art d'écrire un roman.

***Middlemarch* en français**

Quand George Eliot publie son chef-d'œuvre *Middlemarch*, en 1872, son traducteur attitré François D'Albert-Durade⁶ a cessé de traduire les romans de son amie. *Middlemarch* sombre dans l'oubli en France et demeure non traduit pendant près de deux décennies. Il s'agit là du plus long délai de traduction (vers le français) de toute son œuvre romanesque. *Middlemarch* est donc publié en français pour la première fois en 1890 chez Calmann-Lévy à Paris, c'est-à-dire dix-huit ans après sa publication en Angleterre et dix ans après la mort de la romancière, dans une traduction signée M.-J.M.⁷. Ce M.-J.M. est une figure de

⁶ François D'Albert-Durade (1804-1886) est un peintre genevois, ami de la romancière et premier traducteur français de ses romans. Elle l'avait connu lors de son premier séjour sur le continent après la mort de son père ; elle avait alors été hébergée chez les D'Albert-Durade à Genève. Lorsqu'une Suissesse écrit à George Eliot en 1860 pour lui proposer de traduire son premier roman *Adam Bede*, elle demande à F. D'Albert-Durade ce qu'il pense de cette femme. Il la décommande fortement et suggère à son amie de faire lui-même la traduction de ce premier roman, ce qu'elle accepte avec plaisir, sans lui faire payer de droits de traduction. Il traduira en tout quatre romans et quelques nouvelles de la romancière. Ses traductions sont plutôt fidèles, c'est-à-dire qu'il ne se permet pas de couper, mais elles comportent plusieurs des tendances des traductions hypertextuelles identifiées par Berman.

⁷ Nous n'avons pu trouver ni le nom complet, ni d'autres ouvrages traduits par ce M.-J.M., dont nous ignorons même le sexe. Afin d'en savoir plus sur ce mystérieux traducteur, nous avons dépouillé le *Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque nationale* et le *Catalogue de la librairie française* d'Otto Lorenz de 1840 à 1890. Dans le catalogue en ligne de la Bibliothèque nationale de France, on indique : « M.-J.M. (18..?-19..?) », a traduit de l'anglais en français » et on ajoute avoir consulté Lorenz en vain. Aucun autre ouvrage traduit par M.-J.M. n'est signalé et aucune autre information sur ce traducteur

traducteur semi-anonyme et invisible qui rend toute enquête pratiquement impossible, autrement que par le biais de la traduction même.

La traduction de M.-J.M. est la seule offerte aux lecteurs français jusqu'en 1951, quand Albine Loisy publie une nouvelle traduction chez Plon. Lucienne Molitor la suit de près avec sa retraduction publiée en 1953. Comme il n'y a pas eu de réédition de la première traduction, pendant une longue période – une cinquantaine d'années environ – aucune traduction française du roman n'était disponible. D'ailleurs, jusqu'en décembre 2005, moment de la publication d'une nouvelle traduction par Sylvère Monod chez Gallimard, il était encore difficile de se procurer une traduction française de *Middlemarch*. En 1980, Françoise Bolton soulignait d'ailleurs ce phénomène :

Mais en France on ne peut plus se procurer George Eliot traduite en français, à l'exception de *Silas Marner* édité chez Gallimard. La dernière traduction de *The Mill on the Floss* date de 1962, celle de *Middlemarch* de 1958 (*sic*). Il est singulier qu'en Angleterre *Middlemarch* soit volontiers comparé à *L'Éducation sentimentale* et à *Guerre et Paix*, alors que *Middlemarch* n'est pas trouvable en français. Un pareil signe témoigne des différences qui séparent les cultures. Ou doit-on seulement penser que les modes littéraires franchissent moins bien des frontières aujourd'hui que les modes du vêtement ou de la musique? (1980, p. 264)

Bolton remarque justement le fait que *Middlemarch*, comparé à *L'Éducation sentimentale* ou, pourrait-on ajouter, à *Madame Bovary*, est introuvable en français en 1980, alors que les deux chefs-d'œuvre de Flaubert se trouvent facilement en traduction anglaise⁸. C'est précisément ce fossé entre les réceptions anglaise et française du « chef-d'œuvre » de George Eliot qui nous a amenée à nous pencher sur les traductions de ce roman.

n'est fournie. Nous utilisons ici la forme masculine « traducteur » simplement pour alléger le texte.

⁸ En consultant une bibliographie spécialisée de Flaubert, nous avons pu constater qu'il y a eu, entre 1837 et 1982, pas moins de dix-huit traductions anglaises de *Madame Bovary* et quatre de *L'Éducation sentimentale*. Depuis 1982, il y a eu d'autres traductions des deux romans publiées chez Penguin, Oxford, Everyman's, Signet Classic, etc. Il est aujourd'hui très facile de se procurer les deux romans en langue anglaise.

Lors de la confrontation du roman anglais avec la première traduction par M.-J.M., on remarque que le traducteur a opéré de nombreuses coupures dans le texte de départ. En effet, il retranche du roman anglais plusieurs passages (ici une phrase, là un paragraphe, parfois une page entière) sans l'annoncer dans une préface ou note du traducteur. Ces omissions sont loin d'être aléatoires et visent principalement la caractéristique « dérangement », voire « menaçante », des romans d'Eliot : les digressions. La stratégie de traduction de M.-J.M. s'inscrit donc dans ce qu'on pourrait nommer le « contresens de lecture » français, voulant que les passages digressifs, moralisateurs et pédants, viennent briser l'unité du roman. En retranchant du texte les passages qui dérangent, peut-être M.-J.M. a-t-il voulu faire de *Middlemarch* un vrai roman et faire aimer le livre des lecteurs français ? Il n'y est pas réellement parvenu si on en juge par le faible succès de sa traduction, qui n'a connu qu'un seul tirage.

Nous avons vu plus haut, entre autres dans la préface de Jean-Louis Curtis, comment les interventions digressives dans les romans d'Eliot étaient perçues comme n'appartenant pas au genre du roman. Il semble que les coupures de M.-J.M. répondent à une sorte de hiérarchie implicite des structures romanesques suivantes : 1. narratif ; 2. dialogue ; 3. descriptif ; 4. digressif. Cette hiérarchie est peut-être d'abord celle du lecteur qui, lorsqu'il lit un roman, se permet parfois de sauter des descriptions ou des digressions, mais rarement des passages narratifs. Et le traducteur, qui est avant tout lecteur, offre dans sa traduction sa propre « lecture ». Nous précisons que cette hiérarchie est de notre invention. Elle est le fruit de nos lectures sur le roman, ainsi que de certaines traductions ou critiques de roman dans lesquelles nous avons remarqué que les digressions étaient absentes, réduites ou encore fortement critiquées. Par exemple, au XVIII^e siècle, la première traduction du *Tom Jones* de Fielding par Pierre-Antoine de La Place, publiée en 1750, est réduite de moitié, car tous les chapitres liminaires digressifs, ainsi que plusieurs interventions du narrateur à l'intérieur du roman, ont disparu. Mais le traducteur l'annonce dans sa préface, contrairement à M.-J.M., et évoque des raisons logistiques d'abord (il voulait terminer sa traduction avant son rival hollandais) et esthétiques ensuite (il voulait plier le roman au goût français) (Taivalkoski-Shilova, 2003, pp. 203-204). Au XIX^e siècle, Baudelaire offre une traduction de l'ouvrage de Thomas De Quincey, essayiste « digressif », intitulée *Confessions d'un mangeur d'opium*, dans laquelle les digressions ont subi une réduction importante. En outre, Pierre Bayard, dans son

ouvrage *Le hors sujet. Proust et la digression*, indique au lecteur quelles digressions sauter dans *À la recherche du temps perdu* s'il veut réduire le volume du roman. Décidément, la digression est vue comme superflue par bon nombre de critiques et de traducteurs et se retrouve tout au bas de la hiérarchie des formes romanesques.

Les coupures de M.-J.M. dérangent d'autant plus qu'elles ont été complètement passées sous silence par le traducteur. Mais au lieu de condamner en bloc la traduction de M.-J.M., il pourrait être intéressant d'en faire une critique productive et de l'utiliser comme un moyen de mieux comprendre le roman. Cette traduction deviendrait alors une sorte de document historique permettant d'enquêter sur le statut du roman à une époque donnée. Quelles sont les possibilités et restrictions de ce genre? Quelle est la hiérarchie des structures narratives à l'intérieur du roman? Le roman est un genre libre sans codes à proprement parler, mais il porte tout de même en lui certaines règles « implicites » qui varient selon les époques et les courants littéraires. Les omissions de M.-J.M. semblent indiquer la primauté du récit narratif et le rejet de l'intellectualisme dans le roman français vers 1890⁹. On pourrait aussi émettre l'hypothèse que le classicisme français a laissé des traces indélébiles et que le roman porte toujours en lui le carcan de l'unité et de la clarté. Évidemment, on peut comprendre où en était le roman en France à la fin du XIX^e siècle en lisant les auteurs français de l'époque, mais l'étude de ce qu'on enlève dans une traduction, la confrontation minutieuse du texte de départ avec le texte d'arrivée, nous semble une méthode tout aussi valable. Le roman en France après Flaubert est dans le règne de l'autonomie du récit et de l'invisibilité du narrateur¹⁰ et *Middlemarch* va à l'encontre de cette

⁹ George Eliot avait d'ailleurs remarqué le manque de littérature « intellectuelle » en France. Dans une lettre en date de 1872 à son traducteur François D'Albert-Durade, elle écrit : « You say truly that the serious readers in France are few. It distressed us to see the show of trashy books everywhere in shop windows and in stalls at Paris, and the total absence of solid works either in science, history, or philosophy. The contrast [with] the German book shops is striking. » (Haight, 1954, vol. V, p. 321.) Par ailleurs, en Allemagne, *Middlemarch* est traduit à mesure qu'il est publié en Angleterre (en huit demi-volumes). *Middlemarch : Aus dem Leben der Provinz*. Von George Eliot. Mit Bewilligung der Verfasserin übersetzt von Emil Lehmann. Berlin : Franz Dunckner; Stuttgart : Krabbe. 1872, 1873.

¹⁰ Wayne C. Booth traite de ces questions en profondeur dans son ouvrage *The Rhetoric of Fiction*. Il y affirme : « Since Flaubert, many authors and critics

tendance. Aude Déruelle, qui a étudié les digressions et les adresses au lecteur chez Balzac, remarque l'évolution de cette caractéristique dans le roman en France. Selon elle, les interventions du narrateur permettaient à Balzac de légitimer le genre romanesque en y insérant du « sérieux », de l'« essai ». Ainsi, au fur et à mesure que le roman devient légitime, ces interventions ne sont plus nécessaires, voire désuètes, chez les successeurs de Balzac :

Les adresses au lecteur [chez Balzac] visent notamment à faire accepter au destinataire cette nouvelle esthétique romanesque. Dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, lorsque les acquis de cette poétique auront donné une légitimité au roman en tant que genre, ces adresses ne s'imposeront plus comme nécessaires : les œuvres de Flaubert ou de Zola, dénuées de ce procédé, visent au contraire à l'effacement de la situation d'interlocution. (Déruelle, 2004b, p. 11)

Dans cette optique, *Middlemarch* serait en décalage par rapport à la pratique française de la digression et de l'adresse au lecteur. Écrit en 1872 et traduit en français en 1890, ce roman remet dans le paysage romanesque français de la fin du XIX^e siècle un procédé narratif jugé démodé et superflu.

Description et digression

Philippe Hamon, dans son ouvrage *Du descriptif*, souligne bien la méfiance envers la description dans le discours normatif classique, car elle représente la dérive du détail au détail qui menace la cohésion du récit (1988, p. 19). La digression peut être apparentée à la description; en fait, elle est vue avec encore plus de méfiance par les tenants du discours classique, car son utilité pour le récit fictif est encore moins évidente. Le XIX^e siècle français apporte une certaine légitimation de la description grâce au roman réaliste, mais les « détails » doivent toujours demeurer au service du récit narratif. Ces deux structures narratives – description et digression – interrompent la linéarité du récit et contiennent des « détails », mais la digression écarte encore plus le lecteur du sujet. D'ailleurs, du point de vue du lecteur, la digression aurait des effets néfastes. Selon Montalbetti et Piegay-Gros, la digression « abuse de la mémoire (du lecteur) [...] et embrouille son

have been convinced that 'objective' or 'impersonal' or 'dramatic' modes of narration are naturally superior to any mode that allows for direct appearances by the author or his reliable spokesman. » (p. 8).

esprit » (1994, p. 63). Le lecteur a toujours en tête le dénouement du récit et ces « écarts » l'éloignent de son but.

La digression, parente de la mal-aimée description, a donc toujours eu mauvaise presse. Elle est vue comme un détour du discours, comme une protubérance détachable en quelque sorte. Elle brise l'illusion romanesque et retarde le dénouement du récit. De plus, son utilité pour les fins du roman n'est pas toujours évidente. Pourtant, on trouve des digressions dans bon nombre de romans français. Au XIX^e siècle, Hugo, Balzac¹¹ et George Sand digressent. Au XX^e siècle, il suffit de penser à Proust. Il semble que ce ne soit pas le fait que George Eliot digresse qui dérange les lecteurs français en soi – quoique les digressions balzaciques, par exemple, ont aussi mauvaise presse –, mais plutôt le fait que ses digressions ont quelque chose de déstabilisant de par leur fréquence d'abord, mais aussi leur ton, leur propos, leur langage, leur humour. On ne sait trop comment les interpréter. De plus, elles arrivent en France au moment où cette pratique est déjà pour ainsi dire révolue. Proust digressera, mais dans un style tout à fait moderne, alors que les digressions éliotiennes rappellent plutôt celles que l'on trouvait dans les anti-romans du XVIII^e siècle de par leur situation d'élocution, leur ton ironique et leur registre langagier.

La digression dans *Middlemarch*

Il serait difficile de continuer à commenter les digressions dans *Middlemarch* sans en donner au moins un exemple. L'extrait choisi, qui est complètement absent de la traduction de M.-J.M., ouvre un chapitre, ce qui n'est d'ailleurs pas un hasard. Plusieurs digressions importantes de *Middlemarch* se trouvent au début ou à la fin des chapitres, comme pour passer du général au particulier, ou inversement, afin d'élever le sujet, de donner une portée universelle aux personnages, de les sortir de leur contingent narratif. Ici, le narrateur réfléchit sur la pratique de la digression – il s'agit d'ailleurs de la seule occurrence du mot

¹¹ Voir Aude Déruelle, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*. Elle y montre bien ce qu'elle croit être la fonction des digressions balzaciques : légitimer le genre romanesque, le rendre crédible en insérant des passages « sérieux » dans la fiction, de la même façon qu'elle croit que, comme nous l'avons montré plus tôt, les adresses au lecteur permettaient à Balzac d'instaurer sa nouvelle esthétique romanesque.

« digression » dans le roman – en évoquant justement le romancier digressif du XVIII^e siècle, Henry Fielding :

A great historian, as he insisted on calling himself, who had the happiness to be dead a hundred and twenty years ago, and so to take his place among the colossi whose huge legs our living pettiness is observed to walk under, glories in his copious remarks and digressions as the least imitable part of his work, and especially in those initial chapters to the successive books of his history, where he seems to bring his arm-chair to the proscenium and chat with us in all the lusty ease of his fine English. But Fielding lived when the days were longer (for time, like money, is measured by our needs), when summer afternoons were spacious, and the clock ticked slowly in the winter evenings. We belated historians must not linger after his example; and if we did so, it is probable that our chat would be thin and eager, as if delivered from a camp-stool in a parrot-house. I at least have so much to do in unravelling certain human lots, and seeing how they were woven and interwoven, that all the light I can command must be concentrated on this particular web, and not dispensed over that tempting range of relevancies called the universe. (Eliot, 1994, p. 141)

Cette digression est un détour qui mène vers l'introduction du médecin Lydgate, nouveau venu à Middlemarch, mais le fil qui relie ce commentaire au récit est presque inexistant. On a l'impression d'être en présence de l'auteure qui discute librement avec nous, de la même façon que le faisait Fielding de son fauteuil. Par nostalgie de cette pratique peut-être, ou par autodérision, l'auteure se permet une digression qui l'amène à dire qu'elle n'a pas le temps d'en faire, car elle est trop occupée à débrouiller les destinées de ses personnages. Les romanciers du XIX^e siècle qui digressent – George Eliot en fait partie – sont comparés à des perroquets. Une digression sur l'impossibilité de digresser : voilà l'ironie éliotienne à l'œuvre. Ce passage formulé dans un anglais très soutenu déstabilise le lecteur qui n'en voit pas l'utilité pour le récit fictif. Le style de cet extrait peut être vu comme un pastiche de Fielding, mais la plupart des digressions présentent ce même humour et ce registre de langue. Cette digression sur la digression s'inscrit dans la tradition des anti-romans parodiques du XVIII^e siècle et le revendique en invoquant un de ses plus grands représentants. Refusant la structure linéaire du récit et remettant en question les procédés romanesques qu'ils utilisaient, les anti-romanciers prenaient un vilain plaisir à digresser : « La digression permet de remettre en cause la convention minimale selon laquelle

l'auteur doit raconter son histoire du début à la fin sans l'interrompre intempestivement [...]. » (Déruelle, 2004, p. 29) Véritable amalgame entre philosophie, jeu et ironie, la digression éliotienne mériterait d'être étudiée de plus près afin d'en faire ressortir toute la richesse et la complexité.

Conclusion

En conclusion, il nous a semblé intéressant de dépasser la tentation de critiquer négativement la traduction de M.-J.M. en la qualifiant tout simplement d'ethnocentrique. Cette tendance à cataloguer les traductions bloque parfois l'analyse et empêche une réelle compréhension de leurs enjeux. Dans le cas de la traduction de M.-J.M., nous avons plutôt tenté de tirer profit des glissements traductifs, de mettre les déviations au service d'un travail sur le roman. Il nous est apparu que la mauvaise réception de *Middlemarch* pouvait provenir d'une conception différente du roman de part et d'autre de la Manche. Les digressions de George Eliot reçoivent un accueil mitigé en Angleterre, mais elles sont rejetées en bloc en France, où un traducteur va jusqu'à les retrancher du roman afin de le rendre plus « digeste ».

Au-delà du statut du roman, cette étude des coupures opérées par un traducteur nous informe de la conception du traduire à une époque donnée. Le premier traducteur de *Middlemarch*, M.-J.M., semble à cheval entre deux époques : il peut encore couper, comme il sera pratiquement impossible de faire au XX^e siècle, mais il ne peut l'annoncer dans une préface comme on le faisait sans gêne au XVIII^e siècle. Somme toute, cette traduction mutilée en dit long sur la pratique traductive et la figure du traduire en France à la fin du XIX^e siècle.

Université McGill

Références

Corpus primaire

ELIOT, George (1994 [1871-72]). *Middlemarch: A Study of Provincial Life*. Londres, Penguin Books, Blackwood & Sons.

– (1890). *Middlemarch. Étude de la vie de province*. Trad. M.-J.M., Paris, Calmann-Lévy, 2 vols.

- (1951) *Middlemarch*. Trad. Albine Loisy, Paris, Plon.
- (1953). *Middlemarch*. Trad. Lucienne Molitor, Verviers, Gérard et Cie., coll. « Marabout Géant ».
- (2005). *Middlemarch*. Trad. Sylvère Monod, Paris, Gallimard, coll. « Folio ».

HAIGHT, Gordon S., dir. (1954). *The George Eliot Letters*. 6 vols. New Haven, Yale University Press, Londres, Oxford University Press.

Corpus secondaire

ANGENOT, Marc (1989). *1889. Un état du discours social*. Longueuil, Le Préambule.

BERMAN, Antoine (1995). *Pour une critique des traductions : John Donne*. Paris, Gallimard.

BHABHA, Homi K. (1994) *The Location of Culture*. Londres et New York, Routledge.

BOLTON, Françoise (1980). « George Eliot hier et aujourd'hui », *Études anglaises*, vol. XXXIII, n° 3, pp. 257-267.

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago, The University of Chicago Press, 1961.

BRUNETIÈRE, Ferdinand (1892). *Le roman naturaliste*. Paris, Calmann-Lévy.

CAZAMIAN, Madeleine L. (1923). *Le roman et les idées en Angleterre. L'influence de la science (1860-1890)*. Strasbourg, Publications de la Faculté des lettres de l'Université de Strasbourg.

CHARLES, Michel (1979). « Digression, régression ». *Poétique*, n° 40, pp. 395-407.

CHEVALLEY, Abel (1921). *Le roman anglais de notre temps*. Londres, H. Milford.

COUCH, John Phillip (1967). *George Eliot in France: A French Appraisal of George Eliot's Writings: 1858-1960*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.

CURTIS, Jean-Louis (1980). « Préface », dans George Eliot, *Silas Marner*. Trad. Pierre Leyris. Paris, Gallimard, coll. « Folio », pp. 7-18.

DÉRUELLE, Aude (2004). *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*. Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur.

– (2004b). « Les adresses au lecteur chez Balzac ». *Cahiers de narratologie*, n° 11, pp. 1-11.

GUIFFAN, Jean (2004). *Histoire de l'anglophobie en France : de Jeanne d'Arc à la vache folle*. Rennes, Terre de Brume.

HAIGHT, Gordon S., dir. (1965). *A Century of George Eliot Criticism*. Boston, Houghton Mifflin Company.

HAMON, Philippe (1988). *Du descriptif*. Paris, Hachette.

HARDY, Thomas (1986 [1874]). *Far from the Madding Crowd: An Authoritative Text, Backgrounds, Criticism*. New York et Londres, W.W. Norton.

HARVEY, W.J. (1958). « George Eliot and the Omniscient Author Convention ». *Nineteenth-Century Fiction*, vol. 13, n° 2, pp. 81-108.

– (1961). *The Art of George Eliot*. Londres et Toronto, Chatto & Windus et Clarke, Irwin et Co.

JAMES, Henry. (1965 [1873]) « George Eliot's *Middlemarch* ». In Gordon S. Haight, dir. *A Century of George Eliot Criticism*. Boston, Houghton Mifflin Company, pp. 86-87.

McSWEENEY, Kerry (1984). *Middlemarch*. Londres et Boston, G. Allen & Unwin.

MONTALBETTI, Christine et Nathalie PIEGAY-GROS (1994). *La digression dans le récit*. Paris, Bertrand-Lacoste.

RICHARDS, Christine (2002). « Henry James on Digression in the Fiction of George Eliot ». *George Eliot Review: Journal of the George Eliot Fellowship*, n° 33, pp. 64-69.

SABRY, Randa (1992). *Stratégies discursives, Digression, transition, suspens*. Paris, Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences sociales.

TAIVALKOSKI-SHILOVA, Kristiina (2003). « 'Encore Tom Jones!' La retraduction de *Tom Jones* du citoyen Davaux ». Dans A. Cointre, A. Lautel et A. Rivara, dirs. *La traduction romanesque au XVIII^e siècle*. Arras, Artois Presses Université, pp. 203-219.

TOURY, Gideon (1995). *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam et Philadelphie, John Benjamins.

TROLLOPE, Anthony. (1965 [1883]) « On George Eliot ». Dans Gordon S. Haight, dir. *A Century of George Eliot Criticism*. Boston, Houghton Mifflin Company, pp. 150-151.

RÉSUMÉ : Roman, digressions et traduction. *Middlemarch* en français — Cet article offre un survol des problèmes de traduction vers le français des romans de George Eliot et de leur réception dans l'Hexagone. Prenant *Middlemarch* (1872) comme objet principal d'étude, en raison du grand décalage entre les appréciations française et anglaise de ce roman, cette étude vise à isoler les éléments résistant à la traduction dans les romans éliotiens. Grâce à l'étude de la première traduction française de *Middlemarch* par M.-J.M., publiée chez Calmann-Lévy en 1890, nous émettons l'hypothèse que c'est l'intellectualisme de ce roman, incarné principalement dans le cadre de digressions narratives, qui gêne le lectorat français. En effet, la traduction de M.-J.M. comporte de nombreuses omissions importantes touchant précisément les digressions. La confrontation traductologique de *Middlemarch* avec sa traduction française permet ici de réfléchir sur la place de la digression dans le roman des deux côtés de la Manche, ainsi que sur la figure du traduire en France à la fin du XIX^e siècle.

ABSTRACT: The Novel, Digressions and Translation—*Middlemarch* in French — This article offers a survey of the issues raised by the French translation and reception of George Eliot's novels in France. Through our concentration on *Middlemarch* (1872), selected for the significant gap between the French and English receptions of the

novel, this study aims to isolate those Eliotian elements resisting translation. The study of the first French translation of *Middlemarch* by M.-J.M., published by Calmann-Lévy in 1890, shows that the intellectualism of the novel, prominent in its digressions, was inappropriate for French readers. Indeed, M.-J.M. deletes a great many important digressive passages in this translation. The translational confrontation between *Middlemarch* and its French version allows us to assess the position of digressions in the novel on both sides of the Channel, as well as the figure of translation in France at the end of the 19th century.

Mots-clés : roman victorien, traduction, digression, intellectualisme, France.

Keywords: Victorian novel, translation, digression, intellectualism, France.

Savoyane Henri-Lepage : Département de langue et littérature françaises, Université McGill, 3460, rue McTavish, Montréal, (Québec), H3A 1X9
Courriel: savoyane.henri-lepage@mail.mcgill.ca